



Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les " cinémas africains " contemporains

Daniela Ricci

► To cite this version:

Daniela Ricci. Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les " cinémas africains " contemporains. Cahier Louis-Lumière, 2011, 8, pp.31-39. hal-00949713

HAL Id: hal-00949713

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00949713>

Submitted on 20 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les « cinémas africains » contemporains

*Faire un film c'est une quête.
On se cherche avec des astuces comme si l'on maîtrisait tout, mais en réalité, on se retrouve à
affronter tous les doutes et toutes les incertitudes d'une recherche intérieure.*
Abderrahmane Sissako¹

Les cinématographies africaines, peu diffusées dans les circuits commerciaux, sont encore regardées quelquefois, moins comme des formes d'expressions artistiques que comme des témoignages ethnographiques. Cela étant, face à un film tel qu'*Un homme qui crie* (Mahamat Saleh Haroun, Tchad/Belgique/France, 2010) les commentaires portent moins sur les aspects proprement cinématographiques du film que sur la situation au Tchad.

En effet, les cinéastes africains sont longtemps restés enfermés dans la définition de leur propre origine, contraints parfois de répondre aux exigences étrangères.

Aujourd'hui beaucoup de réalisateurs représentent dans leurs films les enjeux de leur subjectivité, leurs déplacements identitaires, partie intégrante de leur vécu et de leurs expériences. Ils mettent en jeu leur existence culturellement métissée, riche et complexe, miroir de sociétés qu'on ne peut plus éviter d'affronter désormais.

Cet article voudrait tenter de démontrer en quoi la thématique de la quête identitaire, d'identités en perpétuels mouvement et construction, occupe une place centrale, non seulement dans les existences, mais aussi dans les œuvres de ces cinéastes, lesquels se placent ainsi dans une forme d'humanité plus universelle.

African films, still poorly circulated within commercial cinema circuits, are sometimes mostly looked at in an anthropologic and ethnographic perspective, rather than as artistic expressions. It is for this reason that reviews of movies such as *Un homme qui crie* (Mahamat Saleh Haroun, Chad, Belgium, France, 2010), mainly deal with the situation in Chad rather than with cinematographic aspects.

Likewise, for a long time, African filmmakers were prisoners of their origins, compelled to answer to the foreign expectations.

Today, many directors openly deal with their subjectivities, their complex and shifting identities that are an integral component of their lives and experiences. They put into play their hybrid existence, complex and yet enriching, mirroring the complexity of realities.

The present article deals with the central role that the theme of the search for identity, in constant movement and definition, plays in the lives and notably in the works of these African filmmakers that are thus placed within a wider, universal context.

¹ Alessandra Speciale, Abderrahmane Sissako: *Pour l'amour du hasard, il faut partir*, dans *Ecrans d'Afrique*, n. 23, 1998

« Cinémas africains » ?

La notion de « Cinéma africain » est relativement vaste, et ses contours restent flous, car elle réfère à un grand nombre de productions très diverses. On pourrait éclaircir le concept en spécifiant : des cinémas « faits par des réalisateurs africains » ; mais, comme on le verra plus loin, la définition n'en est ni simple, ni univoque.

« L'Afrique est plurielle. Son cinéma aussi. » précise Olivier Barlet².

Dans ce travail, nous nous attacherons principalement à des longs métrages de fiction de réalisateurs originaires de l'Afrique Sub-saharienne.

Tenter d'élaborer une définition reste toujours une tâche ardue. Aussi, n'est-il pas très opérant d'enfermer les « cinémas africains » dans une classification réductrice, d'autant qu'il faut aussi considérer, pour ce faire, le concept d'« africanité », en se gardant des préjugés et des mythifications qui le cernent. Pourtant est-il possible aujourd'hui d'évoquer une « authenticité africaine », ou bien a-t-on besoin de « réponses nouvelles à la question de savoir “qui est Africain” et qui ne l'est pas » ?³.

Encore y a-t-il lieu de se demander si l'adjectif « africain » reste pertinent. Ne peut-on le penser réducteur, dans la mesure où il pourrait mener à une marginalisation culturelle, et que, par ce biais, les cinéastes africains risqueraient de se trouver confinés dans le « ghetto » de leurs origines ? Effectivement beaucoup de réalisateurs le refusent, déclarant : « Je ne suis pas un réalisateur africain, je suis un réalisateur qui est Africain ».

Quelques exemples, parmi d'autres, peuvent aider à saisir la complexité de cette question.

Le burkinabé Dani Kouyaté, *griot* descendant d'une ancienne tradition familiale, aujourd'hui installé en Suède, réalise un documentaire entre Paris et la Guadeloupe : *Souvenirs encombrants d'une femme de ménage* (2008), qui raconte les confessions intimes et les questionnements d'une femme originaire de la Guadeloupe, vivant en France.

Peut-on le définir comme un « film africain » ?

Pourtant dans la variété des œuvres de Kouyaté, on peut saisir une recherche de synthèse entre les racines et un présent pluriforme, entre tradition et devenir. C'est tout cela qui l'a amené à *faire du cinéma*, cet « instrument merveilleux pour un griot », comme il le dit lui-même. Ses films relèvent de la nécessité pour chacun de trouver son propre équilibre dans la complexité de l'existence.

Mama Keita, né au Sénégal d'un père guinéen et d'une mère vietnamienne, a vécu, enfant, dans divers pays, son père officiant comme militaire de l'armée française, puis a finalement grandi en France. Le mélange culturel auquel il a été confronté dès son enfance marque son existence et ses films et l'on sait bien à quel point la subjectivité d'un artiste s'exprime aussi par ce qui échappe à son contrôle dans ses œuvres. Tout cela fait de Keita un emblème du métissage, aussi bien

² Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, L'Harmattan, Paris 1997, 351 pages

³ *Afropolitanisme* de Achille Mbembe, publié sur www.africultures.com, le 26/12/2005, consulté le 7/02/2011

biologique que culturel, le menant à avouer : « La plupart de mes personnages sont des métis, presque à mon insu. »⁴. Sa subjectivité est fondée sur des déplacements identitaires et culturels. Il raconte, par exemple, avoir retrouvé ses racines africaines pendant le tournage au Sénégal du film *Le fleuve*, une réadaptation du scénario que lui avait confié le cinéaste David Achkar.⁵

Les déplacements identitaires, l'étonnement face à la rencontre du divers, de l'inconnu, contribuent à la redéfinition de soi. On reconnaît sa propre spécificité dans la confrontation avec l'altérité, qui est aussi la source d'une véritable conscience de soi.

« L'altérité se niche au cœur de l'identité » affirme l'anthropologue italien Remotti.⁶

Il est par exemple très étonnant de constater à quel point peut-être différente la perception que l'on a de soi-même, quand, par le seul franchissement de la frontière, on devient l'autre, l'étranger.

La quête identitaire caractérise le cinéma de Mama Keita, un cinéma tout imprégné de la sensation d'être toujours absent à quelqu'un ou à quelque chose, comme le suggère son long-métrage *L'absence* (2009). D'ailleurs, ses œuvres n'ont pas d'ancrage géographique, son dernier court-métrage, *One more vote for Obama*, (2010), par exemple, a été tourné aux Etats-Unis et financé par l'Algérie.⁷

Comment doit-on considérer Mama Keita ? L'enfermer dans une catégorie serait réducteur ; il a l'habitude d'affirmer : « Si l'on me catalogue simplement comme réalisateur Guinéen - comme on peut le voir quelquefois – on risque de passer à côté de moi ».

John Akomfrah, originaire du Ghana, est défini sur Wikipédia, l'encyclopédie contributive en ligne, comme « réalisateur britannique ». En revanche, Rémi Mazet, français et blanc, gagne le prix du meilleur court-métrage au Festival du film Black de Montréal, avec son film *Siggil* (2010).

Ou bien encore, dans beaucoup de livres de référence sur les cinémas africains, on trouve fréquemment citée, parmi les pionniers, Sarah Maldoror, Franco-Guadeloupéenne, une des premières femmes à réaliser des films en Afrique noire (quelques années avant *Lettre paysanne* de Safi Faye). De surcroît, on voit souvent classé parmi les réalisateurs africains, Raoul Peck, Haïtien, et actuel Président de La fémis, qui a tourné des films importants en Afrique.

Ce ne sont là que quelques exemples qui témoignent de réalités complexes, et révèlent des êtres habités par des appartenances plurielles et multiples, que l'on aurait du mal à enfermer dans les contours étroits d'une définition.

La complexité et les déplacements identitaires, individuels et collectifs, sont en effet aujourd'hui parmi les principales sources d'inspiration des œuvres de réalisateurs africains de la diaspora, cette dimension existentielle formée conjointement d'une vocation à l'errance et à l'enracinement.

⁴ Entretien avec Mama Keita, Paris, juillet 2010. Tous les entretiens cités dans cet article ont été réalisés par nous dans le cadre d'un doctorat à l'Université Lyon 3, sous la direction de J.P. Esquenazi.

⁵ David Achkar est décédé en 1998. Il était en train de travailler au film *Un fleuve comme fracture* depuis six ans. Mama Keita lui a aussi consacré le documentaire *Une étoile filante*.

⁶ Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Editori Laterza, 2008 (première édition 1996, Gius. Laterza e Figli), 112 pages. Notre traduction de l'italien.

⁷ Ce court-métrage fait partie de « L'Afrique vue par... », projet de l'État algérien, produit par Laith Media : dix cinéastes de dix pays réalisent chacun un court-métrage pour donner une image plus juste du continent. Le projet a été présenté au cours de la deuxième édition du PANAF à Alger (2009).

Milieux socioculturels et «milieux du cinéma»⁸,

Pour mieux comprendre le contexte, il serait utile de s'attarder aussi sur les milieux socioculturels et historiques d'où surgissent les cinématographies d'Afrique noire. Nous sommes alors dans les années 60, à l'époque des indépendances politiques⁹.

Ainsi, les premiers films répondaient-ils à une exigence d'auto-représentation, après l'époque coloniale, qui a mis en cause les points de référence identitaires. Les réalisateurs africains ont pris la parole, comme une voix qui se libère de l'intérieur, après avoir vécu l'enfermement de leurs propres images, espaces et territoires¹⁰ – physiques et mentaux - dans un regard exogène, parfois méprisant.

L'enjeu de la représentation est central, car on sait bien la force du rapport entre l'autonomie identitaire, la légitimité de ses propres images, représentations et imaginaires, et l'affirmation d'une dignité.

Aujourd'hui dans de nombreux films de cinéastes exilés, qui se sont établis « ailleurs », on observe comment l'expérience subjective et collective du déplacement influence leur existence et leurs œuvres.

« Aujourd'hui, le mouvement va vers une multiplicité de voix et de styles cinématographiques qui sont influencés et modulés par la résidence géographique des cinéastes en Afrique, Europe, ou Etats-Unis »¹¹

Dans cette multiplicité des voix, les réalisateurs prennent en charge, chacun à sa manière, l'expérience de la migration et de la confrontation à l'altérité, à la fois comme vécu personnel, et comme phénomène social.

Toutefois, vu que le cinéma est aussi une industrie, on ne peut analyser les œuvres sans tenir compte des « directives » et des « contraintes »¹².

Ce n'est pas ici le lieu d'aborder des problématiques complexes comme celles de la production, de la distribution, des financements, – souvent étrangers, et qui parfois s'avèrent provenir des ex-puissances coloniales – des multiples casquettes que les cinéastes se trouvent obligés de porter, des langues utilisées, et surtout des publics.

Il est toutefois légitime de se demander si l'on peut vraiment parler de « cinémas africains », étant donnée la pénurie d'institutions cinématographiques dans la plus part des pays du continent.

⁸ On emprunte l'expression à Pierre Sorlin.

⁹ Il est opportun de préciser *politique* car, bien qu'en France l'on vienne de fêter le cinquantième des indépendances, il est lieu de se demander si certains pays africains sont à l'heure actuelle véritablement indépendants. On peut en douter sur le plan économique, et tout particulièrement pour ce qui concerne les productions cinématographiques.

¹⁰ Voir à ce propos, l'intéressante analyse de André Gardies, dans son livre *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, L'Harmattan, Paris, 1989, 199 pages. Il explique comment la monstration devient affirmation d'existence et d'identité et comment « au lieu de montrer pour raconter, le cinéma négro-africain tendait à raconter pour montrer ».

¹¹ Manthia Diawara, *African films. New forms f aesthetics and politics*, Prestel, 2010. Notre traduction de l'anglais.

¹² Voir Jean-Pierre Esquenazi, *Éléments de sociologie du film*, dans *Cinéma 17,2*, 2007, pages 117-141

Hybridité et déplacements identitaires : quelques exemples de subjectivités indirectes

Pourtant, les films finissent par exister, et ils surgissent aussi des existences complexes de ces cinéastes qui ne vivent plus « entre deux », mais « entre plusieurs ». Nombre d'entre eux sont aussi des métis biologiques¹³ ; cependant le métissage culturel est désormais une caractéristique intrinsèque des individus et des communautés humaines.

On peut trouver des exemples de subjectivités indirectes dans les films suivants qui abordent la complexité des réalités et la quête identitaire et personnelle, suite à des déplacements culturels : des fictions comme possibles *paraphrases* des réalités, au sens ou l'entend Esquenazi¹⁴ et qui peuvent participer à la construction de l'imaginaire collectif.

Pièces d'identités (Mweze Ngangura, RDC 1998), montre le dépaysement d'un roi congolais confronté à la société belge, à l'occasion d'un voyage à la recherche de sa fille. Le titre au pluriel, joue avec la plurivocité des termes (identité / carte de séjour), mais suggère également des « identités en pièces ». Ce film est aussi le fruit de l'expérience du réalisateur congolais, installé à Bruxelles.

Emblématique, est la scène qui se déroule à la frontière pour entrer en Belgique. La séquence commence par un gros plan sur un passeport européen, de couleur bordeaux, tandis que le douanier déclare en souriant « *C'est bon, vous pouvez passer* ». Par contre, quand Mani Kongo, roi de Bakongo, se place dans la file, peu nombreuse, et majoritairement constituée de blancs, il s'aperçoit aussitôt que sa place n'est pas là. « *Pour le passeport avec visa prenez plutôt l'autre file* ». Un *travelling* parcourt une longue file, et la caméra s'arrête sur certains visages, aux origines multiples, par contraste avec l'autre file. Une sorte de division entre êtres humains est déjà établie par les panneaux dans l'aéroport, qui séparent les citoyens de l'Union Européenne des autres. L'effroi du roi augmente lorsqu'il se trouve en face du douanier, lequel exige de lui qu'il déclare et s'acquitte des taxes pour les trois objets - son chapeau, son bâton et ses colliers – héritages de la tradition, et qui « *sont [s]es pièces d'identité* ». Quand une douanière surgit pour les confisquer, le roi congolais se résout à payer, afin d'empêcher le sacrilège que des mains de femme puissent toucher ces objets sacrés.

Pourtant lorsqu'il y a une vraie rencontre, c'est dans l'échange avec l'autre que l'on se reconnaît : se reconnaître dans le regard de l'autre, sans se perdre, comme une sorte de processus de réaffirmation de soi, permet de sortir en même temps du camouflage et du piège de l'autochtonie. Cet échange est possible quand on accepte de regarder l'autre en face et de prendre en charge la complexité. La rencontre se nourrit de la connaissance, de l'écoute, de l'échange, pour arriver à être soi même, « poreux à tous les souffles du monde » (A. Césaire).

C'est aussi l'idée de l'« identité rhizome » que Glissant¹⁵ conçoit, à partir de la distinction opérée par Deleuze et Guattari entre la notion de racine unique et de rhizome : une « racine, mais allant à la rencontre des autres racines, alors ce qui devient important n'est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière dont elle entre en contact avec d'autres racines : la

¹³ Le thème de la recherche des origines est très commun parmi ces cinéastes-métisse. Par exemple, dans sa fiction *Notre étrangère* (2010) – dont le titre en anglais *The place in between* est emblématique - Sara Bouyain, métisse franco-burkinabée, raconte sa propre histoire de déplacements subjectifs.

¹⁴ Voir Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier, 2009.

¹⁵ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996. 148 pages

Relation ». Relation qui se révèle vitale pour l'« animal social » qu'est l'être humain, et qui se construit et se nourrit aussi de l'enrichissement de la rencontre avec l'autre.

Cette complexité, on la saisit dans les œuvres, les intuitions et les réflexions personnelles que les réalisateurs veulent partager avec les spectateurs comme questions ouvertes, dans la tentative d'appréhender des réalités sociales et humaines.

La tentative de compréhension et de partage passe à travers les personnages, intermédiaires entre monde réel et univers fictionnel, - comme le propose Kate Hamburger¹⁶ - menant les spectateurs à percevoir les subjectivités en mouvement mises en jeu par les réalisateurs.

« Sortir de l'autochtonie. Cela suppose laisser son personnage exister librement, pour lui-même, dans sa singularité. Ne pas en faire le symbole emblématique d'une cause. Ce sera le parcours d'El Hadj dans *L'Afance* (Alain Gomis, France/Sénégal 2001) : cet étudiant sénégalais avait construit sa solidité à Paris autour du projet de rentrer au pays, pour y servir l'indépendance prêchée par les héros de la décolonisation mais, face à l'exclusion, se trouve complètement déstabilisé et, comme le Samba Diallo de *L'Aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane, au bord du suicide¹⁷ ».

L'Afance, dès son titre, imbrique France et Afrique, comme on le voit aussi dans l'*incipit* du film, où les images de Paris et de Dakar sont mêlées et entrelacées. Les confessions des personnages dévoilent leur étrangeté partout, dans la société où ils vivent, aussi bien que dans leur pays d'origine, où - à leur retour - ils sont perçus comme des étrangers.

Durant tout le film, il semble que la caméra veuille pénétrer le corps du protagoniste, pour percer ses pensées et ses émotions les plus intimes, face à l'écart entre monde rêvé et monde réel.

Dans *L'Afance*, après une scène d'amour, El Hadj sort dans la rue, où il se sent moins à l'aise. Il rejoint ensuite un copain dans une cantine dépouillée où tous deux abordent l'atavique refrain du retour au pays. Devant une caméra fixe, l'ami avoue : « *Moi j'ai essayé de rentrer et je me suis fait bouffer. Pour moi le Sénégal c'était l'hospitalité, l'Afrique, quoi, mais, écoute, une fois là-bas, on m'a traité comme un étranger. Avec gentillesse, on m'a emménagé comme un malade, parce que, soit disant, je venais de France, je ne savais plus comment cela se passait, je ne comprenais pas.[...] J'ai passé tout mon temps à me demander quand est-ce que j'allais retrouver les sentiments, le naturel. Et à qui tu voulais que je raconte ça ? Même ma mère ne pouvait pas comprendre.* »

Ils entreprennent alors une discussion sur les valeurs de l'enfance et le pays où l'on s'est formé. « *Mais c'est ton enfance aussi qui te forme, si on n'est plus ça, on est quoi ?* » demande El Hadji. Ses réflexions continuent sous la douche, lieu privilégié de l'espace personnel dans le film, lieu de défoulement : « *Je ne vais pas rester un étranger toute ma vie* ».

Gomis, né en France d'une mère française et d'un père sénégalais, s'est toujours interrogé sur son identité métisse. Il raconte : « La douche c'est un espace particulier, très personnel. Pour moi c'était l'espace du personnage par rapport à lui-même. Il y avait ses études, ce qu'il raconte, ses espoirs, le Sénégal, et puis lui sous la douche. Un espace très confortable, où tout est possible. Et dehors il y avait la réalité qui fait exploser les choses : lui, il vivait dans une sorte d'*afance* (avec le a

¹⁶ Kate Hamburger, *Logiques des genres littéraires*, Le Seuil, Paris, 1986

¹⁷ Olivier Barlet, *Les nouvelles stratégies des cinéastes africains*, www.africultures.com, publié le 1/10/2001, consulté le 27/12/2010

privatif), il vivait dans un territoire qui n'existait pas, et qui n'existait que dans sa douche. Il y a cet espace là, et il y a le monde extérieur, donc il faut sortir de la douche à un certain moment. C'est ça... C'est l'histoire d'un homme qui doit sortir de la douche, ce film !»¹⁸ Ce qui nous semble encore plus puissant si l'on interprète l'espace de la douche comme un espace clos, d'exclusion, de négation des droits à une existence réelle.

Encore une « minorité (in)visible », encore un étranger en France, cette fois c'est un jeune dans *Djib* (Jean Odoutan, France, 2000). Le film, d'inspiration autobiographique, que Odoutan définit comme « une banlieuserie nègre », montre l'expérience d'un jeune immigré en France, ses batailles pour sa propre affirmation, les difficultés de la vie de chaque jour, dans la rue. Les réflexions du cinéaste, parfois trop explicites, sont avérées dans le discours que la grand-mère fait au jeune *Djib*.

Faisant suite à une bagarre entre différents groupes d'immigrés dans le quartier, le dialogue avec la grande mère, chez laquelle il vit est emblématique. Dans l'intimité de sa chambre, elle lui reproche : « *Tu nous fais la honte, à nous les noirs. A cause des comme toi, les gens ne nous respectent pas, à cause des comme toi, les gens nous traitent de singes, à cause des comme toi, même au pays, les gens nous rient au nez, ils se demandent ce qu'on fout dans un pays de blancs* ».

Après un intervalle de musique – composé par Odoutan lui-même - c'est le jeune Djib qui prend la parole : « *Tu peux me gronder sur tout ce que tu veux, mais pas sur ça. Moi ça me casse les couilles que ce soit un autre qu'un noir qui me traite de nègre. Parce que l'autre m'insulte sans le faire exprès. Quand il dit nègre, il pense esclave, quand il dit nègre, il pense sale, quand il dit nègre il pense singe, mais aussi quand il dit nègre il pense pas intelligent ; mais moi je suis intelligent, même plus que lui.* »

Le conseil de la grand-mère ne tarde pas à arriver : « *Quand tu veux comprendre que si tu veux être quelqu'un, il faut être toi-même, ne pas copier les autres ?* ».

Imprégné des deux cultures, Odoutan affirme : « Je suis Béninois, mais je fait des films français »¹⁹. Il a choisi la comédie sociale pour raconter les parcours et les existences des noirs africains en France, aussi bien qu'au Bénin. Banlieusard érudit, il est en même temps réalisateur, acteur, musicien, compositeur, scénariste, producteur et distributeur. (Se coiffer de plusieurs casquettes est parfois une exigence de survie, à laquelle certains réalisateurs sont contraints, cette question mériterait que l'on y consacre un plus long développement).

Jeune émigrant, il n'a pourtant pas oublié ses racines. Il s'engage pour le développement de son pays d'origine, le Bénin, où il organise, à Ouidah, le Festival International du Film *Quintessence*. On lui doit aussi l'Institut Cinématographique de Ouidah, première école africaine gratuite de l'Image, du Son, et de réalisation de films d'animation.

Un autre jeune, un métis cette fois, dans la banlieue de Londres est le protagoniste de *Rage* (Newton Aduaka, Royaume Uni 2000). Aduaka raconte le voyage de *Rage* et de ses deux copains, l'un noir et l'autre blanc - emblème de son déchirement entre ses deux appartenances. Dans un Londres « où se passent beaucoup de choses » au plan politique, social, et humain, on découvre les épreuves que les trois jeunes doivent affronter pour réaliser leur disque de hip-hop, épanouissement de leurs quêtes personnelles. La caméra, en suivant les personnages, parfois accélère, parfois

¹⁸ Entretien avec Alain Gomis, Paris, aout 2010

¹⁹ www.45rdlc.com

s'arrête ; la musique et la bande son, particulièrement travaillées comme dans tous ses films²⁰, mènent les spectateurs jusqu'à l'introspection.

Les traits d'autobiographies sont perceptibles, bien au-delà de la passion du réalisateur pour la musique et du souvenir d'une aventure de jeunesse, l'enregistrement d'un album. Il partage avec les spectateurs ses inquiétudes personnelles et intimes relativement au sort des enfants métis, souvent grandis dans une famille monoparentale, dans le Londres d'aujourd'hui.

Dans une des séquences vers la fin du film, on assiste au paroxysme des questionnements identitaires. Lorsque la mère rejoint Jamie (Rage pour les amis) en larmes dans sa chambre, le croyant éprouvé par un problème de travail, devant une caméra immobile, le jeune métis l'agresse ainsi : « *Ca n'a rien à voir avec le taf ! [...] Pourquoi t'a épousé papa ? Pourquoi t'es pas restée avec les tiens ?* » Devant une femme perplexe qui le rassure sur l'amour sincère qui l'a uni à son mari, la colère de Rage explose : « *On est blancs ou noirs ?* »

« *Ni l'un. Ni l'autre, vous êtes les deux à la fois, vous êtes vous-mêmes, vous êtes mes enfants. J'ai épousé ton père parce que j'étais amoureuse de lui, la couleur de peau n'a rien à voir.* »

« *Je suis noir ! Mais c'est pas à moi de le dire, ce sont les noirs qui décident si je le suis ou pas. Je dois sans arrêt le prouver* »

« *Tu n'es pas noir, Jamie* ».

Le jeune ne cesse ainsi de s'interroger : « *Qui je suis ?* »

A l'époque de l'écriture de *Rage*, Aduaka, qui envisageait avoir des enfants avec sa compagne italienne de l'époque, s'interrogeait : « Je me demandais tout simplement comment des enfants métis grandissent dans la société dans laquelle on vit, et où l'on parle de multiculturalisme ; mais à la fin, on comprend qu'il n'existe pas vraiment, que c'est plutôt une idée. Je suis maintenant le père de deux enfants métisses et j'espère pouvoir répondre à leurs questionnements. J'aimerais qu'advienne un temps où ils n'aurent plus à se poser ce genre de questions, mais je suis conscient qu'ils seront toujours confrontés à tout ça. »²¹

Rage, comme *La Haine* (Kassovitz, 1995)²² en France, aussi bien que les cinématographies de John Akomfrah, Isaac Julien, Horace Ové, parmi d'autres, en Grande Bretagne, nourrissent des résonnances avec un certain cinéma américain indépendant, tel celui de Spike Lee. Un *black cinema*²³ qui parle des sociétés, des nouveaux espaces urbains, des cultures de la jeunesse. Aduaka ne cache pas son intérêt pour les cinémas indépendants en général : « C'était le temps où l'on vendait sa propre voiture et tout ce qu'on avait, on louait une caméra, et on faisait un film. »²⁴

²⁰ Aduaka a commencé comme ingénieur du son dans nombreux documentaires britanniques ; il a aussi travaillé dans *Quartier Mozart* de Jean Pierre Bekolo (1992).

²¹ Entretien avec Newton Aduaka, Paris, Janvier 2011. Notre traduction de l'anglais.

²² Le scénario de *Rage* a été écrit en 1994, avant la sortie de *La Haine*

²³ Il est intéressant de noter que John Akomfrah voit le père du *black cinema* en Sembène Ousmane. (Entretien, Londres, janvier 2011). Ces cinématographies impliquent la *black diaspora* et la communauté noire qui, selon Paul Gilroy, est aussi rapprochée par le partage de la mémoire commune de l'esclavage, en surcroît des difficultés de la vie quotidienne.

²⁴ Entretien avec Newton Aduaka, Paris, Janvier 2011. Notre traduction de l'anglais.

Enjeux de vie et enjeux de représentation

Il est intéressant de remarquer comment les différents contextes et milieux socioculturels, ainsi que le vécu et les expériences personnelles, inspirent ces fictions, où chaque réalisateur met en jeu sa subjectivité et ses déplacements identitaires.

Pourtant on pourrait parler plutôt de « cinémas du monde » que de « cinémas africains » : les réalisateurs en question vivent dans un univers sans frontières culturelles, (pas toujours sans frontières géopolitiques), en relation avec des intellectuels de divers pays, qui habitent la complexité du monde post-postcolonial.

Ce sont des artistes qui peuvent s'exprimer dans plusieurs langues, qui font expérience de divers contextes, ce qui fait la richesse de leur regard et de leur sensibilité.

Les spectateurs sont aussi impliqués dans différents milieux, et l'on peut dire de chaque film qu'il résonne différemment selon les publics. En effet, à la suite d'Esquenazi²⁵, on peut envisager un récit fictionnel : « comme une « structure signifiable », plutôt que comme une « structure signifiante » : la signification n'est pas une donnée immanente du récit mais une valeur qui lui est attribuée par le destinataire ». Le spectateur devient alors un inventeur de sens et de formes, se fait auteur à son tour.

On peut imaginer que nous appartenons à la même « élite » que ceux que Zygmunt Baumann appelle « globalisés pour choix », et que nous préférons désigner comme des « êtres dans le monde ». C'est bien pour cela que ces films ont en nous des résonances familières, ils nous parlent et nous permettent de nous y reconnaître. En évitant un regard préconçu envers ces fictions, on peut alors percevoir comment des « réalités » multifformes, jamais figées, sont librement transposées à l'écran.

Ces réalisateurs « nomades », qui trouvent l'inspiration surtout dans leurs déplacements identitaires, dévoilent à la fois, le métissage et la complexité des sociétés contemporaines, et la richesse culturelle qui en découle.

Daniela Ricci

²⁵ Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier, 2009.